

Никола Бертолино

## ПРЕВОДЉИВОСТ ПОЕЗИЈЕ

Овде ћу говорити углавном о превођењу поезије, не само зато што дела великих песника представљају више од две трећине мог преводачког опуса већ и зато што преводити поезију значи упустити се у пустоловину којој по сложености задатка и неизвесности исхода нема равне у другим уметностима. Неодређеног статуса, најчешће оспоравана, уметност поетског превођења поставља претешке захтеве пред преводиоца, којег наш песник Стеван Раичковић, такође преводац, види као ходача на жици између двају понора: с једне стране вреба га понор оригинала, а с друге понор властитог језика. Говорићу о свему овоме из личне перспективе: зашто сам почео преводити поезију, како сам доживљавао теоријска оспоравања уметности поетског превођења којој сам посветио живот, како сам видео њен положај у културном амбијенту и материјалној егзистенцији народа којему припадам. И најзад, али не на последњем месту, којих сам се начела, правила и поступака придржавао у извршавању свог преводачког задатка – у претварању текста изворника у текст на мом, циљном језику, то јест, у прекорачивању јаза међу језицима.

Прве стихове превео сам давног 3. јуна 1950, прочитавши две песме које су ме узбудиле: једну на руском

(„Облаци“ М. Ј. Љермонтова), другу на француском („Албатрос“ Шарла Бодлера). Обе су погодиле веома осетљиву тачку мог духовног бића: осећај изгнанства који ме прати скоро откад знам за себе.<sup>16</sup> Љермонтов се у изванредним дактилским стиховима обраћа облацима, „вечитим путницима“ који су на небу „изгнаници“ као и он на земљи. Бодлер говори о „цару азура“, албатросу, који – „прогнан“ на тло (бродску палубу) – „од огромних крила не може да хода“ и бива изложен порузи посаде. Значајна је била чињеница да ми се први стих Љермонтовљеве песме „нудио“ такорећи преведен на наш језик: „Тучки небесные, вечные странники!“ („Облаци небески, путници вечити!“) Значењска и формална (метричка) подударност тог дактилског стиха у изворнику и у дословном преводу – подударност на какву преводилац у свом послу веома ретко наилази – „утрла ми је пут“ и осмелила ме да и у свом језику, у том свом првом препеву, покушам остварити дактилску структуру читаве песме, тим пре што сам осећао да дактилске стопе веома сугестивно изражавају носталгију, чежњу за нечим вољеним што је далеко. Тако је мотив код овог мог првог превода био двострук: и садржински и формалан, а то је важан предуслов за успешност превода. Речи које су у исти мах и дактилске стопе, или комбинације речи које обликују дактиле, постоје, додуше, и у нашем језику, али ја барем до тада нисам наилазио на песме на српскохрватском сачињене искључиво од дактила, па их нисам ни имао у свом читалачком искуству. То је за мене било нешто ново, па је природна реакција била да то ново покушам остварити у свом преводу. Отуда и снажно надахнуће с којим сам преводио ту песму, па сам и резултатом био на крају задовољан.

---

16 О овоме сам детаљније писао у својој аутобиографској *Књизи о завичајима*.

Превод Бодлеровог „Албатроса“, међутим, изгледао ми је некако блед и недоречен. Али тај је утисак био праћен нечим значајнијим: сазнањем да се успешан препев не може, сем у изузетним околностима, остварити „по кратком поступку“ и да се истој песми, истим стиховима треба небројено много пута враћати у потрази за бољим решењима. А разлог зашто ми се превод „Албатроса“ учинио незадовољавајућим убрзо ми је постао јасан. Док ми је Љермонтов својим дактилским стихом пружио снажан формални подстицај, таквог подстицаја код „Албатроса“ није било. Стихови изворника су александринци, најчешћи стихови у француској поезији, који су код нас скоро искључиво превођени трохејским дванаестерцем, доминантним стихом и у тадашњој српској поезији (Дучић, Ракић, Шантић...). Мноштво тих стихова знао сам напамет и стално имао у слуху њихов специфични ритам, што је за последицу имало и то да их састављам брзо и лако, али притом је изостајао онај креативни занос с којим сам превео Љермонтовљеву песму. То је била још једна лекција коју сам добио при овим првим преводилачким покушајима: креативност је неопходна у оба вида поступка превођења, не само у преношењу вербалног богатства изворника него и у његовом формалном обликовању.

Ову лекцију, изгледа, заборављао сам радећи на првом преводу који ми је објављен: Љермонтовљевој поеми „Демон“. Поново сам имао снажан психолошки мотив, јер јунак поеме је Сатана, величанствени Изгнаник (први стих гласи: Печални Демон, дух изгнања...), али се тај мотив, као и при преводу „Албатроса“, показао недовољним.<sup>17</sup> Додуше, сачувао сам метричку структуру

---

17 Цитираћу овде место из моје *Књије о завичајима* где говорим о томе: „Мој главни, скоро једини мотив био је да преводећи ту поему подигнем неку врсту личне оптужнице против ружног

изворника сачињеног од јампских осмераца и деветераца, али то је био само формални оквир који је и у детаљу требало испунити адекватним формалним решењима. Таква су ми решења, међутим, у знатној мери изостала. Данас знам шта је био главни узрок тог неуспеха: то што сам био недовољно свестан неопходности да поетски превод, остајући најтешње везан за изворник, буде и вредно уметничко дело, па као такво и самостално, са властитом егзистенцијом коју постиже у оквирима књижевности у свом језику, остављајући утисак „као да није превод“. Само такво, уосталом, оно бива достојно да носи име аутора кога уводи у ту књижевност. На преводиоцу је да првенствено оствари ту врсту сродности превода с изворником.

Касније, кад сам постао сасвим свестан да је пред преводиоцем поетског дела изванредно тежак и сложен задатак (а до тога је морало доћи кад сам се, пун страхопоштовања као пред наднаравним откровењем, упознао с енигматичним и непоновљивим поетским изразом Артура Рембоа, кога су с правом назвали првим песником модерних времена), истовремено сам се нашао суочен с питањем на које свој одговор мора да нађе свако ко се бави превођењем поезије: да ли је поезија непреводљива? Уосталом, то преводилачко „питање над питањима“ поставља се у свом уопштеном облику за свако превођење,

---

и лошег света у којему сам живео, те да рашчистим неке личне моралне рачуне. Осетљив углавном за морални вид те поеме, занемарио сам њен естетски вид. Чинило ми се мање важним хоће ли неки стих довољно лепо звучати, хоће ли ритам бити добро погођен, хоће ли рима бити успела... Нисам довољно схватао да ме је морална порука Љермонтотљеве поеме узбудила управо посредством поетских средстава, дакле, лепотом стихова.“ Касније сам потпуно прерадио овај превод, уневши у поезију на српском језику неупоредиво бољу верзију Љермонтотљевог *Демона*.

с обзиром на то да и у прозном изразу постоје међујезички понори, али је за превођење поезије оно од круцијалног значаја, јер захтева одговор у стилу „бити или не бити“: постоји ли превођење поезије као уметничка дисциплина или не? Доста дуго нисам имао сопствено мишљење о овом проблему. Мој озбиљан и зрео приступ уметности поетског превођења почиње тек у тренутку кад сам себи поставио то питање.

\*

Наш врхунски преводац Бранимир Живојиновић у једном интервјуу у часопису *Мосџови* изразио је мишљење које ми се чини дискутабилним – да преводиоца „никад не треба питати зашто и како преводи, ни да ли има непреводивих текстова“. Напротив, преводац мора имати своје одговоре и на „зашто“ и на „како“, а нарочито на питање о преводљивости. Уосталом, и Живојиновић га је имао: „Када је реч о преводљивости“, каже он, „прво треба разјаснити шта се под тим подразумева. У зависности од тога може се подједнако утемељено одговорити и потврдно и одречно. Одречно ако тврдим, на пример, да је једини потпуни еквивалент неког оригинала сам тај оригинал (непобитна истина). Потврдан одговор проистиче из саме ситуације преводаштва и његове бар двехиљадугодишње традиције. У пракси, међутим, увек се по правилу знатан део преведе, а један, мањи или већи, остане непреведен. Стварно непреводљиво је оно око чега није ни нужно да се патимо: маринизми (извештачен, неприродан и бомбастични стил писања), јуфјуизми (гломазан стил са прекомерном употребом поређења, антитезе и алитерације) итд. и као посебна, међу преводиоцима нарочито омражена рубрика – игре речима.“

По мишљењу Бранимира Живојиновића, као што видимо, непреводљивост углавном не постоји. Она је резултат теоријског терања мака на конач. Стварно су непреводљиви само неки стилски ексцеси као што су маринизми, „јуфјуизми“ и игре речима. Међутим, бацимо ли шири поглед на ову материју, морамо установити да се оно што је непреводљиво, поготово кад је реч о поезији, ипак ни издалека не своди само на „маринизме, јуфјуизме и игре речима“.<sup>18</sup> Уз то, постоји још нешто много значајније што можемо назвати „непреводљивим“, а то је сам превод,<sup>19</sup> чија би „преводљивост“ представљала нешто бесмислено, јер превод је потпуно и нераскидиво везан за изворник у којему има сав свој смисао и *raison d'être*. Проблем непреводљивости поезије, са свом својом неретко неочекиваном озбиљношћу и сложеносту („неочекиваном“ јер поезија се ипак увелико преводи, штампају се књиге, објављују повољне или неповољне критике итд.), не сме се потцењивати, тим пре што поезију као „по дефиницији непреводљиву“ виде и оцењују многи филозофи и лингвисти. А још чешће то чине

---

18 „Омражена“ игра речима може бити врхунски изазов за преводиоца који решење за њу не треба да тражи ни у извлачењу из тешкоће у виду напомене у фусноти („Непреводљива игра речима“), ни у бесмисленом буквалном превођењу, ни у налажењу неке већ постојеће „одговарајуће“ игре речима у циљном језику, већ у превођењу *значења* које та игра има у изворнику. Свака игра речима има своје значење, сврху због које је смишљена, иначе би била бесмислена. Оно што треба пренети у циљни језик јесте управо то значење, та сврха, а то преводиоца може остварити и тако што ће измислити неку своју игру речима, али са значењем оне из изворника.

19 Превођењу с превода прибегавало се, и можда се понегде још увек прибегавало, само због незнања неких далеких и „егзотичних“ језика (кинеског, јапанског, бенгалског итд.) – или чак и неких „маргиналних“ европских језика (скандинавских, фламанског, баскијског итд.). Данас се та пракса сматра превазиђеном; постоје преводиоци за скоро све језике.

управо песници који своје дело виде као плод непоновљивог тренутка, нераскидиво везан за језик у којему је настао, па га сматрају недодирљивим, неподложним било каквој промени, адаптацији, транспозицији, укључујући ту и превођење.<sup>20</sup> „Нема не само доброг превода“, рекао је индијски песник Рабиндранат Тагоре у разговору с нашим књижевником Станиславом Винавером, „већ може се рећи да је поезија уопште непреводљива. Превод износи песничка факта, идеје и предмете, али у њему нема светлости оригинала. У оригиналу свака реч има свој сјај и своју атмосферу, удруживши много сјајева и атмосфера добија се једна песма, то је једно сунце које зрачи. Преведена песма јесте као угашено сунце: иста је садржина али нема светлости.“

Кад сам својевремено прочитао ове речи, оне су, као и мишљења Бенедета Крочеа и неких других филозофа, скоро довеле под знак питања моју будућу преводачку вокацију. Упитао сам се: има ли смисла преводити поезију ако је она по мишљењу компетентних људи непреводљива? Морао сам о томе донети властити суд како бих могао одлучити шта даље: преводити или не преводити? Мој одговор, на основу туђих резултата у превођењу, прочитаних теоријских текстова, али и на основу властитог инстинкта и осећаја, па и ранијих стечених искустава, гласио је: да, поезија јесте непреводљива, али ја ћу је ипак преводити. Није ме збуњивала контрадикторност тог закључка, а тек ће касније, као резултат властите праксе, али и на основу увида у нека теоријска сазнања у традуктологији – новој дисциплини

---

20 Истину говорећи, нетрпељивост према превођењу не испољавају сви песници. Има међу њима много оних који цене ову уметност, па и сами преводе (Бодлер – Едгар Алан По, Пушкин – Мицкјевич, Борислав Радовић – Сен-Џон Перс, Милан Дединац – Жан Расин итд.)

која се третира као део лингвистике – у мени сазрети  
сознање о потреби да себи објасним оно што је наизглед  
*contradictio in adjecto*: своју одлуку да преводим непре-  
водљиво.

Нешто касније прочитао сам веома често цитирану  
реченицу америчког песника Роберта Фроста – „Поези-  
ја је оно што се губи у преводу“. Супротно ономе што је  
хтела да каже, та ми је реченица показала да чак и зна-  
чајни песници могу претерати у омаловажавању умет-  
ности поетског превођења. Фросту се ништа не би могло  
приговорити да је свој однос према превођењу исказао,  
уместо овом шаљивом „дефиницијом“ поезије, оценом  
превода властитих дела: „Моја поезија је оно што се губи  
у преводу.“ Али арогантна сентенциозност његове „де-  
финиције“ наводи нас да проширимо тему постављају-  
ћи питање: да ли поезија и настаје у преводу? Да ли се  
она попут митског Феникса поново рађа из пепела где  
је сагорела у огњу туђег језика? Морамо ли, на пример,  
поезију Песме над песмама тражити искључиво у ара-  
мејским и хебрејским изворницима, или је можемо на-  
ћи и у преводима Библије који према подацима Светске  
библијске алијансе постоје на 704 језика?

Према Бенедету Крочеу, преводом се могу постићи  
само два резултата: може се добити или превод који на-  
стоји да буде веран, али притом „умањује и квари“ сна-  
гу и уверљивост исказа изворника баш зато што чува,  
буквално пренет, његов садржај; или превод који бива  
„нов израз, с примесама од личних утисака онога који  
себе назива преводиоцем“. Кроче то најсажетије иска-  
зује речима „*Brutte fedeli o belle infedeli*“. Превод је или  
„ружан и веран“ или „леп а неверан“. Те речи, ма колико  
оне, с гледишта теорије, лебделе у ваздуху, јер пре из-  
гледају као духовита досетка него као резултат студи-  
ознијег промишљања, поставиле су се као проблем, па  
ће се касније у традуктолошким студијама у тражењу



одговора он темељно анализирати, али ће се притом као од почетне тачке ретко полазити од суштинског питања: зашто или-или? Зар не постоји и трећа могућност? Да она постоји сведочи настојање најбољих преводилаца свуда у свету да у преводима дела којима су се посветили пронађу идеалну пропорцију лепоте и верности, пропорцију коју диктирају закони језика у који се дело преводи, а коју могу да открију само преводиоци с одговарајућим способностима, што ће рећи, с потребним песничким талентом.

На питање о преводљивости поезије одговор је дао и један од најистакнутијих лингвиста XX века, Роман Јакобсон. У есеју „Лингвистички аспекти превођења“ он, као и Кроче, закључује да је поезија „по дефиницији непреводљива“, али иде и корак даље, тврдећи да се не може ни говорити о некаквом превођењу поезије јер тако нешто ни не постоји: не може бити превођења нечега што је непреводљиво. Овакав закључак несумњиво произлази из рационалног научног приступа који првенствено води рачуна о језичкој пракси, и самим тим, труди се да увек остане у оквирима онога што оцењује као логично и прагматично. Језик за њега пре свега има употребну вредност из које, у одговарајућим околностима, настају и речи, па тако Ескимима имају много речи за „снег“, а Арапима за „камила“. „Језици се углавном разликују по ономе што треба да изразе, а не по ономе што могу да изразе“, каже Јакобсон. Морам признати да је мене увек више интересовало оно што језици могу да изразе него оно што треба да изразе, будући да оно *могу* указује на много веће садржајно богатство и изражајне могућности једног језика.

Дакле, пошто је поезија непреводљива, па самим тим превођење поезије ни не постоји, латити се превода поетског дела значи коракнути у празно. Али ипак, пошто се не могу затворити очи пред чињеницом да се стално

појављује огромно мноштво поетских дела која бивају названа преводом, Јакобсон допушта могућност постојања нечега што је назвао „креативном транспозицијом.“<sup>21</sup> „Песничко превођење је могуће ако се превод третира као адаптација изворника, а не његова имитација.“ Преводом настају дела само по угледу на неки изворник, али то су у ствари самостална остварења и имају свој властити живот. „Кад преводимо песму, морамо заборавити да преводимо, како бисмо остварили креативну транспозицију.“ Следећи Јакобсонову мисао, амерички писац и преводац Бартон Рафел тврдио је чак да „преведена песма није ништа ако није новостворена песма“.

Још један могући излаз из дилеме преводљиво/непреводљиво пружио је амерички лингвист и познати преводац Библије Јуџин Нида, с тим што се његови закључци односе на свако, а не само на поетско превођење. Он је творац појмова „формална еквивалентност“ и „динамичка еквивалентност“. Први од њих означава верност изворнику која се првенствено постиже тачним преношењем његовог садржаја реч-по-реч, док други чува и преноси оно што је по Нидином мишљењу најважније: значењску структуру изворника. Јуџин Нида се одлучно опредељује за ову другу врсту „еквивалентности“, зато што она на читаоца превода остварује, или би требало да оствари, исти онај учинак какав изворник постиже код свог читаоца.

Сасвим нов приступ овој проблематици пружио је немачки филозоф Валтер Бенјамин у есеју „Преводичев задатак“, који данас бива оцењиван као текст од фундаменталног значаја у савременој традуктологији. У њему се изворник и превод, на основу ауторових схватања о суштинској природи језика, виде као својеврсна

---

21 Транспозиција – замена једног дела исказа другим, најчешће граматичком променом, без мењања смисла исказаног.

целина или, тачније, као делови једне те исте целине. Према Бенјамину, међузјезични понори између изворника и превода постају стварност само ако је превод дело лошег преводиоца. На тај начин, појмови „добар и лош превод“, „добар и лош преводилац“, који су у дотадашњим расправама о превођењу углавном занемаривани као нешто ирелевантно, постају предмет озбиљног теоријског разматрања; у Бенјаминовом есеју споменути су више пута. Пошто језици по Бенјамину „нису туђи један другоме већ су, ако занемаримо све историјске релације, међусобно сродни по ономе што хоће да кажу“, и не само то: „Сваки језик узет самостално непотпун је“ – може се говорити о нечему што Бенјамин назива чистим језиком (*reine Sprache*) и што он сматра заједничким изворнику и (добром) преводу. У преводу „сродност међу језицима бива посведочена на много дубљи и јаснији начин него у површној и неодређеној сличности двају књижевних дела“. А изворник и његови преводи (опет понављам, добри преводи, којих може бити више) сличе крхотинама сломљене амфоре: амфора је разбијена, али крхотине настоје да се споје. „Као год што крхотине неке амфоре, да би биле поново спојене, морају до у најситније детаље налегати једна на другу, а да притом не морају бити међусобно сличне, тако исто превод, уместо да имитира смисао оригинала, првенствено треба да понет љубављу и залазећи до у детаље укључи у властити језик свој сопствени начин виђења, како би на тај начин оригинал и превод били препознатљиви као фрагменти једног ширег језика, баш као што се крхотине амфоре препознају као делови једне исте вазе.“ Метафора „сломљене амфоре“ и појам „чисти језик“ добијају у извесној мери есхатолошки смисао, помало необичан за марксисту какав је био Бенјамин. Захваљујући својој преводљивости, изворник у себи носи своје будуће преводе као антиципирана остварења својих другости, свих својих

других ја, то јест, свих оних „крхотина“ које ће настајати превођењем, а које су биле део првобитне „амфоре“ сачињене од „чистог језика“.

Из свега овога можемо извести закључак о можда најбитнијој разлици између изворника и превода: изворник је преводљив, док превод то није и не може да буде. Самим својим настанком он постаје непреводљив. Том својом особином он остварује и потврђује преводљивост изворника, али у исти мах потврђује и себе као добар превод, као нешто што у оквиру „чистог језика“ (а верујем да речи „чисти језик“ можемо читати и као „поетски језик“) може постојати само као превод. Ако се он, на основу превише буквално схваћене дефиниције појма „креативна транспозиција“ (с јачим нагласком на „креативна“ него на „транспозиција“), оствари као Рафтерова „новостворена песма“, то значи да је у питању лош превод, али лош само као превод. Оствари ли се само као „новостворена песма“, та песма може бити и добра, али то више не спада у област интересовања теорије о превођењу.

Преводиочев је задатак, дакле, да задржи непреводљивост као најзначајнију особину свог превода, најзначајнију јер је то особина која га најчвршће везује за изворник. Превод притом мора у највећој могућој мери чувати изражајну снагу и лепоту изворника, како би у књижевности циљног језика деловао као самостално уметничко дело – али дело које носи неизбрисив стваралачки печат свог аутора и које своју самосталност, па и своју књижевну вредност, може остварити само као потпуно условљене везаношћу за изворник. Парафразирајући Рафтерову мисао, можемо рећи: „Превод или мора бити друго ја изворника или неће бити ништа.“<sup>22</sup>

---

22 Есеј *Преводиочев заглављак* Валтер Бенјамин је објавио као предговор свом преводу свих песама из одељка „Париске слике“ у Бодлеровом *Цвећу зла*. Занимљиво је да је сам Бенјамин те своје преводе оценио као неуспеле.

Само у том случају, следећи Крочеову формулу, моћи ћемо и мораћемо га назвати „traduzione bella e fedele“, а остаје да се види да ли се и како то може остварити.

Бенјаминов „чисти језик“ може се схватити и као нека врста језгра свих постојећих језика, додуше са метафизичким смислом и есхатолошком функцијом које им је аутор можда и нехотице додао. Француски лингвист Мартине, како га цитира други познати лингвист Жорж Мунен, види то „језгро“ на много конкретнији начин: „Пошто сви људи настајују исту планету и имају као заједничко то што су људи, са свим оним психолошким и физиолошким аналогијама које с тим иду, може се очекивати да ћемо у еволуцији свих идиома открити извесни паралелизам.“ И док се чини да су „сознања савремене лингвистике“, по речима Ж. Мунена, „дефинитивно учврстила мишљење да превођење теоријски није могуће, оно што чини психолошку, физиолошку, егзистенцијалну основу свих језика даје повода да размотримо зашто је и како, и нарочито у којој мери и у каквим границама, практични подухват преводилаца релативно могућ“. А нарочито у поезији, кад при њеном превођењу претварамо Бенјаминов чисти језик у шири концепт поетског језика, то заједничко језгро свеопштег људског споразумевања бива проширено и обогаћено новим изражајним могућностима.

Пратећи, у мери у којој ми је то било могуће, компликоване меандре ових теоријских размишљања и закључака, желећи – и чак настојећи – да мој закључак буде у исти мах и позитиван одговор на питање Жоржа Мунена („да ли се барем у преводилачкој пракси неретко може остварити довољно уверљива и плодотворна преводљивост поезије?“), извукао сам из традуктолошких расправа неке идеје и појмове које сам одлучио да прихватим као начела сопствене преводилачке активности, додуше, прилично изменивши смисао који су

им придали њихови аутори. Нарочито су ми се учиниле прихватљивима Јакобсонова „креативна транспозиција“ и Нидина „динамичка еквивалентност“. Креативност у преношењу поетског садржаја (али таква која се држи под контролом тако што се настоји уклонити што више онога што преводилац уноси као свој властити удео), као и динамизам израза који је далеко од „реч-по-реч“ верног чувања садржаја изворника, учинили су ми се као најсигурнији пут ка успешном остварењу мог преводилачког задатка. Резултат мог потхвата – закључио сам – увек мора бити у највећој остварљивој мери тачан превод, али притом, колико год је то могуће, не сме изгледати као превод, или, прецизније речено, не сме допуштати да буде читан као превод већ као плод непоновљивог тренутка стваралачког надахнућа – сродан, дакле, изворнику првенствено по тој веома битној особини. Без ње, уосталом, тај се превод не би ни могао сматрати уметничким делом. Он би се уз то могао замишљати и реализовати и као покушај веродостојног одговора на питање: како би то аутор рекао да је писао на циљном језику преводиоца, дакле, у мом случају, на мом, српскохрватском језику? Слично питање, али не и хипотетично, могло би се поставити и поводом писаца као што су Рилке или Бекет, који су писали на два различита језика владајући и једним и другим као матерњим, али и у том случају то би питање ипак било нереално, јер књижевно дело неизбежно бива плод историјске и културне традиције оног народа из којег је писац поникао. Па ипак, често сам постављао себи то питање, у настојању да постигнем што већи степен идентификације са аутором, али и у нечему још значајнијем, у проучавању ауторовог специфичног стила, у намери да пронађем начин како да тај стил што више прилагодим функционалним стилским обележјима свог, „циљног“ језика. Дакле, још један наизглед неизводљив задатак: да мој аутор

стилски беспрекорно „проговори“ на српскохрватском језику (и то преживевши версификацијске трансмутације), а да притом задржи властите стилске особености и као појединац и као представник културе свог народа.

Италијански писац и преводилац Итало Калвино у више наврата је полемички реаговао на ставове Бенедета Крочеа о непреводљивости поезије. Он је о томе на категоричан начин исказао своје мишљење које је и мене охрабрило да се без двоумљења и с одушевљењем одређим за превођење поезије као своју животну вокацију. Следеће његове речи прихватио сам као закључак својих размишљања о проблему преводљивости поезије:

*Превођење је уметности: њреношење некој књижевној шекста на неки друји језик, ма каква била вредност шои шекста, сваки њуи захтјева неку врсту чуда. Сви знамо да је њоезија у стиховима њо дефиницији не њреводљива; али њрава књижевност, ња и она у њрози, делује у њраво на не њреводљивој марџини свакој језика. Књижевни њреводилац је онај шњо чњшавој себе уноси у њру како би њревео не њреводљиво.*

Једна огромна скептична литература, сва заснована на мишљењима и доказивањима лако видљиве чињенице да је поезија непреводљива, за мене се претворила у једноставан задатак који увек мора бити циљ сваке праве уметности: учинити немогуће могућим. Но, схвативши то, схватио сам и да не треба бежати с „непреводљиве маргине сваког језика“, јер управо она је оно подручје где се најсигурније може остварити чудо о којему говори Итало Калвино.

\*

Уобичајена је претпоставка да песник ствара песму у једном даху, уз прилично ретке касније измене, допуне или брисања. То је и разумљиво, јер песник носи своју

песму у себи као знатним делом већ створену, као израз свог светоназора, као део своје визије, као резултат свог већ постојећег и само њему својственог стила. Остаје „само“ да се песма уобличи избором одговарајућег версификацијског решења и песников посао је завршен.

Али преводилац тек треба да дође до свега онога што песник већ има у себи. А то је веома дуг и компликован процес. Нарочито у поезији, а посебно у оној модернијој, недоступнијој, „херметичној“, где светоназор, поетика, па и стил, изгледају прекривени маглама. Међутим, те магле треба рашчистити колико год је то могуће; узмака ту нема и не може бити. Неопходно је разгрнути их, видети кроз њих. Превести песму значи, пре свега, темељно је проучити и што боље разумети. Притом се преводилац никад не сме заносити илузијом да ће то проучавање и то разумевање постати потпуно. Увек ће постојати нешто што песник зна, што је скривено дубоко у њему, а што је преводиоцу недоступно. Па ће због тога бити и грешака у преводу, често и озбиљних.<sup>23</sup> Отуда још једна италијанска игра речима, такође поспрдна у односу на преводилаштво и преводиоце: *traduttore – traditore* (код нас преведена са преводилац – превидилац). Надмоћ аутора у познавању онога о чему пише није ни једини ни најважнији узрок тих грешака. Озбиљнији су случајеви погрешне преводиочеве визије, кад он на неки свој начин, али различит од ауторовог, „протумачи“ неке компликоване слике или односе.

Преводилац се, барем у почетку остварења своје мисије, осећа као да је забасао у свет у којему владају њему

---

23 Не знам ниједног нашег угледног преводиоца у чијим се преводима такве грешке не могу наћи. И ја сам их починио неколико; у накнадним издањима дотичних дела исправљао сам их; надам се да ниједну од њих, уколико их још има, нећу оставити неисправљену.



непознате силе и односи. Схвата да је у контакту с магијом којом треба да овлада, а притом постоје два степена те владавине: први, потребан да се у магију проникне (доступан и интелигентном појединцу коме је читање поезије потреба и навика), и други, неупоредиво тежи и сложенији, потребан да се магија изрази другачијим речима на другом језику. Овом другом задатку преводилац мора да се посвети потпуно, свим својим интелектуалним и емотивним капацитетима без остатка. Песников текст тако за преводиоца постаје светиња за чијим ће тајнама највероватније морати да трага и целог живота.

У том трагању он бриси у себи и једну специфичну врсту критичарског талента коју несумњиво мора поседовати. Лош је преводилац који није у стању да о „свом“ песнику напише квалитетан есеј или студију. Притом је непотребно наглашавати да је проучавање литературе о песнику неминован део његовог посла, уз напомену, додуше, да та литература понекад може заводити на криви пут, од чега се преводилац може чувати само темељним познавањем песниковог дела, па и његовог живота.

Често се поставља питање о емотивном односу преводиоца према аутору: мора ли га преводилац волети? Може и не мора; оно што преводилац мора волети јесте дело које преводи. Мора га волети безрезервно и некритички, јер сваки критички однос (у негативном смислу речи) значио би опасну заблуду, неопростиву ароганцију, испољавање некаквог супериорног става према нечему што објективно надилази и моћ схватања и изражајне могућности преводиоца који ту разлику у духовној снази и интелектуалном квалитету може колико-толико уклонити само тешким и устрајним радом. Овде, разуме се, подразумевам искључиво случајеве превођења књижевних генија, оних међу највећима, јер само такве сам углавном бирао да с њима покушам остварити немогуће, и јер само такви самим својим постојањем траже да се

то с њима и оствари. Иначе, преводилац који изабере да преводи лоше писце или неталентоване песнике може колико хоће на њима испољавати свој осећај супериорности. Такви случајеви немају значаја ни из књижевно-уметничког аспекта ни из аспекта теорије превођења.<sup>24</sup>

Преводилац може (и требало би) да своје критичарске способности показује у што прецизнијој анализи превођеног дела, у разликовању битног од мање битног, у одабиру онога што ће бити приморан да жртвује, у налажењу оних могућности свог („циљног“) језика које ће најбоље одговарати специфичним језичким вредностима изворника итд. Али оно што је најважније то је битна, апсолутна посвећеност изворнику. Било је мишљења да је преводиоцу, задубљеном у посао за својим писаћим столом и окруженом гомилама књига, посао лаган: слободно располаже својим временом, ради сам и кад жели, кад је за рад расположен. Живи као птица на грани. То лепо звучи, али нема ничега даљег од истине. Преводилац поезије живи са својим задатком непрекидно, од јутра до мрака, из секунда у секунда. Песму коју преводи, а коју је на све њему доступне начине проанализирао и проучио, он зна наизуст, она му је непрестано у мислима, па шта год радио и где год се налазио, очекује тренутак кад ће му се најзад указати решење неког наизглед нерешивог проблема, решење за којим је понекад трагао сатима, данима, у дугим бесаним ноћима. Ретко се деси да му та неуморна потрага остане безуспешна. А кад му решење најзад „сине“, то су блажени

---

24 Овде бих заобишао занимљиво питање може ли превод у случају писаца који нису ни минорни ни безначајни, али не спадају међу „највеће“, да надмаши књижевну вредност изворника? Да ли је препоручљиво, или чак пожељно, да преводилац покуша учинити своје дело бољим од онога које му је узор? Ако бих се удубио у тај проблем, могуће је да бих ревидирао своје раније позитивне одговоре које сам давао на та питања.

тренуци у којима властити, „циљни“ језик изненада открива упорном и срећном преводиоцу своја неслућена дубинска блага, своју способност да се заједно с језиком изворника покаже као једна од блиставих страница Бенјаминовог „чистог“ (поетског) језика, оних на којима све оно што један језик може да искаже, може и други. То су тренуци кад се откривају дубинске везе међу језицима; штавише, кад се показује да људи, без обзира на то којој раси, нацији, вери или друштвеној групи припадају, у суштини на исти начин мисле, осећају, радују се, пате...

Али треба нагласити још нешто, веома битно: кад кажемо „решење“, то се не своди на налажење излаза из неког версификацијског проблема. Разуме се, ваља поштовати одлуку аутора да ли ће употребити неку најстрожу версификацијску форму или ће себи дати нешто више слободе у прозодији, или ће се определити за нешто слободнији облик везаног стиха, или за оно што зовемо „слободни стих“. У другој половини XIX века постала је популарна, и данас је све популарнија, форма која носи оксиморонски назив „песма у прози“, а у којој је Бенјаминов „чисти језик“, поставши по мом мишљењу најбољи пример „поетског језика“, остварио највише ако не и најсавршеније домете. Оснивачем овог књижевног жанра обично се сматра Алојзије Бертран (1807–1841), аутор књиге *Гаштар Ноћник*. Шарл Бодлер је с *Малим њесмама у њрози* (које носе и наслов *Сѝлин Париза*) дао жанру потребан полет. Али свој ће врхунац „песма у прози“ достићи у *Илуминацијама* Артура Рембоа, које је Пол Валери називао „криптограмима“, док је Виктор Сегален за њих нашао још прецизнији назив „ипсеизми“. Ти називи довољно говоре о томе шта чека преводиоца кад се нађе пред овом врстом текстова: како да продре у оно што је песник писао за себе – „за себе и никог више“, рекао је Рембо. Ту је немогуће очекивати решење које је плод благословеног тренутка, некаквог изненадног

просветљења, јер се иза решења најчешће крије читава једна личност херметички затворена у себе, а гледамо ли песму из чисто језичког аспекта, улазимо у читав један свет идеја које за песника представља свака његова реч, а за које само он има кључ.

Разуме се да оно што преводиоцу „сине“ као решење нипошто није и не може да буде „реч-по-реч“ превод изворника. Но у том компликованом процесу намеће се, као незаобилазно, најважније питање: проналажење стила. А стил је од суштинске важности. Најгору особину оних превода за које кажемо „да се види да су преводи“, то јест, да су лоши преводи, представља управо одсуство стила. „Стил је човек“, каже се, али у таквим „преводима“ не препознаје се човек, поготово га не видимо у већим целинама – циклусима, збиркама – јер ако у неком стиху или чак у читавој песми и наслутимо нешто што би нам у понечему чинило „провиднијом“ личност аутора, тога у другим песмама већ нема. Из овога јасно произлази закључак да преводилац мора „ући“ у аутора, саживети се с њим, помно проучити његову психологију, његове обичаје, манире, његове погледе на свет и живот, његове односе с другима. Као резултат тих напора имамо да у преводиоцином опусу (а веома је препоручљиво да тај опус обухвата што мањи број аутора) сваки песник има свој лик и – што је најважније – треба да се препознаје по властитом начину исказа. У томе до извесне мере има улогу и оно што бисмо назвали „националним стилем“, или стилским особинама карактеристичним за одређени језик, јер сваки језик има методе стилског изражавања које су му ближе него неке друге, или, друкчије речено, има властиту стилску обојеност. Тако исто и сваки значајни песник има сопствена стилска обележја, која, разуме се, дугује и националном стилу књижевности којој припада, с тим што он, ако је

заиста значајан и изузетан писац, допуњава и обогаћује тај „национални стил“, уграђујући у њега и своје дело.

Понекад се постављало питање: да ли преводилац, преносећи у књижевност свог народа елементе неког туђег националног стила, туђег виђења света, па – на крају крајева – туђе идеологије и политике, учествује у својеврсној културној колонизацији свог народа? То питање било је у нашој јавности нарочито актуелно тридесетих година прошлог века, кад је Милош Црњански, под алармантним насловом „Ми постајемо колонија стране књиге“, покренуо кампању против издавачке куће Нолит. Из данашње перспективе гледано, бива јасно да је посредни био неспоразум, или, тачније, да је Црњански можда и свесно изабрао погрешан наслов за своју кампању, како она у јавности, с обзиром на тадашњи политички контекст, не би била схваћена као покушај денунцијације. Под „страном књигом“, наиме, Црњански није подразумевао литературу било ког другог народа с дужом и богатијом културном традицијом од наше. (Уосталом, „мањи народ“ не налази се у том погледу у некаквом подређеном положају, јер и он има шта да понуди, па постоји могућност размене и узајамног утицаја.) Јавност је у речима *сѝрана књиѝа* видела настојање да се у потпуности спречи превођење књига, како би се примат дао домаћој књижевности, па је то протумачено и као покушај завођења културне самоизолације. Међутим, убрзо се показало да је Црњански покренуо ову полемику вођен идејом сасвим другачије врсте: осуђујући превођење „стране књиге“ он је у ствари оптуживао увознике идеологије која му је била туђа. Мислио је на комунистичку, а ускоро је био принуђен да то и јавно каже. Данас смо у стању да схватимо колико је он у суштини био у праву, а колико је у употребљеној тактици грешно.

Никаква се штета не може нанети било ком народу превођењем вредних дела из било које културе, с дужом

или краћом традицијом, с већим или мањим богатством литерарног фонда, с вишим или нижим степеном развоја естетичких, поетичких или других достигнућа у области теорије. „Мањи народи“ од тога могу имати само користи. „Експанзија“ правих културних вредности не може се сматрати колонизацијом већ преко потребном културном сарадњом, у којој преводилаштво има најважнију улогу. Аутори чија дела представљају културну баштину човечанства – Шекспир и Молијер, Достојевски, Пушкин и Толстој, Гете и Томас Ман, Данте и Сервантес, и толики други, постали су захваљујући нашим преводиоцима и део наше културе. Њима дугујемо то што је наш српскохрватски књижевни језик проговорио језиком Дантеових терцина (захваљујући првенствено изванредном преводу Миховила Комбола), или језиком оњегинске строфе (у преводу Милорада Павића), која у својој верзији бенјаминовског „чистог језика“ спаја наизглед неспојиво – романтичарску инспирацију и реалистичан начин приповедања. Нашем преводилаштву захваљујемо и то што је у наш књижевни језик унет сонетни венац, најкомпликованија песничка форма чији се први облици јављају у Италији у XIV и XV веку. Истина, аутор изворника за наше преводиоце сонета није био Италијан, већ словеначки песник Франце Прешерен, али то не умањује значај чињенице да су се у компоновању ове сложене песничке творевине, посредством Прешерна, ангажовала чак три српскохрватска преводиоца – Владимир Назор, Густав Крклец и Десанка Максимовић.<sup>25</sup>

---

25 У Србији се сонетни венци пишу и до данашњих дана. Најзначајнији од њих је зацело сонетни венац Бранка Миљковића *Трајични сонети*, у којему се као новост јављају убачени посебни наслови сваког сонета. Недавно се појавила и књига *Венац венаца* у којему је, у избору Душана Стојковића и Милоша Јанковића, објављено 14 сонетних венаца углавном младих српских

И други ће наши песници уносити у нашу поезију „стране форме“ које ће их нечим опчинити. Лаза Костић ће узети италијанску октаву (*ottava rima*), једну од најпопуларнијих поетских форми код наших суседа, да би написао своје ремек-дело, песму *Santa Maria della Salute*. Иван В. Лалић ће узети другу форму италијанске октаве, сицилијански *strambotto*, да би написао „Море“, једну од најлепших и најдубокоумнијих песама српске поезије.

Видимо, дакле, како изгледа деловање развијенијих и напреднијих култура на културе „мањих“ и заосталијих. А оно што се може назвати „антикултуром“ великих народа није у стању да спроводи било какву колонизацију периферних и неразвијенијих култура. О томе сведочи веома слаб утицај који је на културни живот „малих“ народа извршила најезда екстремно десничарских, профашистичких, националистичких и сличних „филозофских“ и „књижевних“ творевина које су успеле тријумфовати у неким високоцивилизованим земљама, рецимо у Немачкој у време кад су у њој нацисти дошли на власт. Висока цивилизованост није гаранција против идејног мрачњаштва. А мрачњаштво није резервисано само за зле колонијалне силе; и мале државе му прибегавају кад им се за то пружи прилика, у што се на овим нашим просторима и те како можемо уверити. Све оно што зовемо национализмом, све његове разноврсне манифестације, укључујући и оне у најширим међунационалним оквирима, све то заједно такође је својесврсни организам који делује као целина и остварује специфичну унутарњу комуникацију. Преводаштво, нажалост, у тој „комуникацији“ игра и те како значајну улогу. Али

---

песника. Песници Енес Кичевић и Ненад Грујичић објавили су своје сонетне венце – први посвећен Николи Тесли, други Новаку Ђоковићу.

такво преводилаштво нема будућности. Има је само оно које, градећи глобалну културну комуникацију засновану на хуманистичким начелима, настоји допринети стварању света без мржње.

\*

Ако је квалитетан поетски превод ретка појава од изузетног културног значаја, ако је он заиста „чудо“ којим се „немогуће покушава учинити могућим“, имамо и те како разлога да се упитамо какав је друштвени положај те уметности, је ли она цењена, подржавана и негована као што заслужује?

Нажалост, одговор на ова питања је разочаравајуће негативан.

Превођење поезије, као и превођење уопште, припада великој породици интерпретативних или репродуктивних уметности. Иако у претрази на Гуглу проналазимо да је репродуктивна уметност „свака она уметност (вештина) која се бави репродукцијом или извођењем дела која већ постоје“, међу набројаним уметностима (глума, музика, балет, филм, график, фотографија) нема помена о уметности превођења, иако је међу свима њима баш она та која најверније и најпотпуније репродукује „дело које већ постоји“, то јест, свој изворник. Ово слепило пред очигледном чињеницом веома је индикативно.

Битну разлику међу репродуктивним уметностима одређују средства којима се служе. За оперске уметнике то су глас и глумачке способности, у инструменталној музици то су клавир, виолина, чело, кларинет итд. За глумце то је њихово физичко биће које је постало способно да поприми хиљаде различитих обличја и израза. За диригента то су оркестар и хор, у којима он до у појединости зна улогу и способности сваког појединца,



као што су му савршено познате и могућности свих инструмената, уз, разуме се, моћну меморију и изванредан слух помоћу којих он влада делима која изводи.

За преводиоце пак средство је језик, најживљи, најбогатији и најнепокорнији „инструмент“, који је уз то у сталном мењању. Посебно значајно својство језика као „средства“ једне интерпретативне уметности јесте у томе што он са својим „извођачем“ успоставља двостран однос: музички инструмент послушно реагује на све што му извођач својим покретом нареди; језик пак често уме да изненади „извођача“ неком од својих „ћуди“ – неочекиваним или непознатим значењем речи, неким нежељеним сазвучјем, неком непланираном асоцијацијом итд. Уз то, ту је још једна важна разлика у положају преводиоца у односу на већину других репродуктивних уметника: виолинист, на пример, не може поновити и поправити погрешно одсвиран тон (осим на следећем концерту), док преводилац има на располагању све преостало време свог живота за поправљање и усавршавање свог дела.

Преводилац, затворен у свом стану и „ограђен гомилама књига“, далеко је од очију јавности, док други интерпретативни уметници углавном делују на сцени, обасјани рефлекторима, обраћају се с малих и великих екрана, имају веома видљиво место међу најистакнутијим медијским ликовима. Укратко, једни су вечито у мраку полузаборава, док су други непрестано у средишту интересовања како за њихову уметност, тако и за њихов приватни живот.

Али ова разлика у „видљивости“ између преводилаца и других категорија репродуктивних уметника у суштини је од споредног значаја. Једино што у вези с овим вреди истаћи јесте прави разлог преводиоачеве „запостављености“, који је психолошке природе: међу интерпретативним уметницима преводилац је једини чије

се право да буде Други, то јест, да представља Аутора, доводи у питање, као да се његова улога настоји прикрити. Не очитује се то само у вечитом заборављању имена преводиоца у приказима новоизашлих књига. Иза Артура Тосканинија, Херберта фон Карајана, Зубина Мехте, Рикарда Мутија и других славних диригената гледалац или слушалац сасвим нормално види Бетовена, Моцарта, Брамса или друге композиторе, док се од преводиоца очекује да буде што невидљивији, да се својим нежељеним посредовањем не уплиће у непосредну, макар и једнострану комуникацију између аутора и читаоца, јер овај последњи жели да са славним песником или романописцем има што директнији контакт у којему му неко трећи није потребан. „Данас сам читао Волта Витмана“, казаће вам пријатељ, али вам највероватније неће рећи да је читао оног Волта Витмана којему је наш песник и преводац Иван В. Лалић подарио „витменовски“ исказ на српскохрватском језику. Да би тако нешто ипак рекао, ваш пријатељ би претходно морао схватити да је читао књигу двојице аутора, Волта Витман и Ивана В. Лалића, али наше је читалаштво још увек веома далеко од таквог начина размишљања.

Но у крајњој линији можда је то и добро. Можда тако треба и да остане. Преводац јесте репродуктивни уметник, али за разлику од глумца, певача, балетског уметника итд., њему нису потребне светлости позорнице ни публицитет. Улазећи у тај свет, он губи оно што је битно: своју усамљеност с песником кога преводи; своју концентрацију толико потребну за налажење реченице или стиха који му већ данима „беже“; свој унутарњи мир који се нашао на удару лажних вредности.

Једина невоља коју ће преводац и даље морати да дели с великом већином осталих уметника, репродуктивних и других, јесте очајни материјални положај културе у друштву које је оболело, и у тој оболелости није

у стању ни да уочи проблеме од највећег националног значаја, као што је проблем културе, а поготово да их решава.

Али та тема излази из оквира овог текста и њом се треба бавити на компетентнијим местима.